

EQUIVALENCIAS: ARQUITECTURA, DIAGRAMAS Y EL RECHAZO DE LO ICÓNICO

MILLÁN GÓMEZ, Antonio

ETS de Arquitectura de Vallès. Universitat Politècnica de Catalunya

Several authors have described the parameters of representation, among them the equivalence between representation and the reference to whatever is represented (mentioned in third place), subjected to clichés, avoiding the interest of the original source. Following recent approaches, a revision of some initiatives by Aby Warburg seems relevant, in so far as they stand as attitudes for present times, searching for still unaccomplished codifications of the imaginary with the background of European or primitive civilizations.

The interest for the iconic comes within a span of logical devices: where diagrams, hybrid processes and morphogenetic models coexist in new approaches to architectural knowledge. This fact leads to some questions: How an architect produces research? How is he/she using representations to produce it? In what sense can we talk about knowledge? Questions posed at a moment when iconic procedures are debated, owing to the fact that the obsession for images as only point of departure for architectural inception is not in harmony with new tools applied to the care for our environment.

Acontecimientos recientes han llevado a rechazar modelos económicos investidos de objetividad inapelable, considerando las ciencias económicas 'como ciencias de lo irracional, como teorías de la conducta arbitraria, arrastrada por las pasiones'¹. El inicial silencio de las discrepancias acabaría en la cacofonía de agitadas sesiones en los mercados de valores. Otros colapsos físicos o morales se recordaron: la implosión del Conjunto de viviendas

de Pruitt Igoe en St. Louis (1972), reapareció junto al bombardeo de las Torres Gemelas (2001) por ser ambas obra de Minoru Yamasaki, junto al énfasis de C. Jencks en la emergencia de un Estilo Postmoderno, paralelo a la transformación del Movimiento Moderno en un Estilo Internacional, por parte de P. Johnson. Asimismo, la caída del Muro de Berlín sacó del olvido a arquitectos alemanes marginados por la observancia funcionalista, con un reflejo apreciable en obras de arquitectos recientes, pues intervenciones estelares de la Modernidad habían sido hitos en su desarrollo. Las observaciones de Colin St. John Wilson (1995) o Peter Smithson (1993) sobre tales iniciativas eran ociosas; pareciera que no aceptásemos cuanto sucedía: al igual que en las falsedades económicas se había pasado del recurso a una supuesta objetividad científica del primer funcionalismo a la creencia en verdades enigmáticas, concediendo a las obras de arquitectura un estatus icónico basado en la *percepción inmediata*, o en una comprensión que no requiriese demasiado esfuerzo².

La polémica sobre la Opera de Sydney y la marginación del autor, no reconocido con el Premio Pritzker hasta 2003, serían ilustrados en su día por el ministro de Obras Públicas con un diagrama infame en que mostraba la jerarquía de responsabilidades –supuestamente eludidas por Utzon (Fig. 1). El pro

¹Sloterdijk y Jandl (2008): Economic crisis and cultural change. Neue Zürcher Zeitung, 29 November.

²Ivanism (2007): Controversy around images. Iconoclasm. News from a post-iconic World. Architectural Papers IV. ETH Zurich. Chair J.L. Mateo.

yecto de arquitectura dejaría de ser dominio técnico y cultural exclusivo de los arquitectos, para subordínarse a otros asuntos (relaciones de poder, pragmatismo político, próximos a su desarrollo, pero que con la transformación de la arquitectura en trasunto icónico, les relegaban a un papel subordinado). El diagrama esgrimido por el ministro de Obras públicas no admitía réplica o contrapropuesta, como figura jerárquica en árbol limitaba la misión del arquitecto y su equipo al mero diseño, negándole cualquier coherencia constructiva o ambiental ulterior, perdiendo su esencia:

las críticas de la comunidad arquitectónica por lo que fue una desafortunada y desastrosa terminación de la obra no han dejado de hacerse sentir. Tanto como el reconocimiento de la Ópera de Sidney en cuanto que obra capaz de asumir las más altas obligaciones – las simbólicas- que nuestra sociedad ha dado a la arquitectura a través de la historia. Hasta el extremo de que hoy se hable de una posible “restauración”, de una vuelta a los dibujos de Jorn Utzon. La fantasía de recuperar la auténtica Ópera, de hacer que interior y exterior, que espacios instrumentales e involucro simbólico sean coherentes, congruentes, se apodera de todos aquéllos –la mayoría- que se sienten cautivados por la obra del arquitecto danés (Moneo 2007, pp.435-451)³.

Es decir, la obra construida no presenta una equivalencia completa con lo representado en su día, tras los esfuerzos y pericia de sucesivos arquitectos y técnicos de los estudios de Utzon y Ove Arup. Acababa en compromiso distorsionador de lo que fuera una obra significativa de los logros arquitectónicos de una generación.

Los parámetros de la representación (equipo mental, medio y noción de equivalencia) figurados en arquitectura y en otras artes han sido objeto de cambios considerables. Respecto a los asuntos de temperamento y el rol del sujeto se revisa hoy la correspondencia de H. Read (1943) entre tipos psicológicos y expresión artística en las vanguardias (realismo/ pensamiento, surrealismo/ sentimiento, expresionismo/ sensación, constructivismo/ intuición) porque se está revisando el modelo de las artes antes referido a las colecciones del MOMA.

Apenas aterrizó Vicente Todolí en la Tate Modern en 2003, puso en marcha un montaje que agrupaba la colección de arte moderno y contemporáneo del museo londinense en torno a cuatro núcleos: Poesía y sueño (surrealismo), Estados de flujo (cubismo, futurismo y vorticismismo), Gestos materiales (expresionismo abstracto e informalismo europeo) e Idea y objeto (minimalismo). ‘No podía ser una or-

denación cronológica porque la Tate Modern no es enciclopédica... Además hay que dar una visión alternativa, no dogmática u ortodoxa de la historia que no refleje planteamientos fosilizados. No hay una historia del arte: hay historias del arte’⁴.

Podemos comprender mejor estas actitudes desde los trabajos que Gilles Deleuze en 1981 y Michel Foucault en 1981-82 estaban realizando casi al unísono. Foucault recurría a un pasaje del libro III de los Pensamientos de Marco Aurelio: ‘Definir y describir siempre el objeto cuya imagen (phantasia) se presenta al espíritu’, añadiendo la consideración de los parastemata, que no son preceptos, sino algo a tener en consideración o mantener a la vista: definición del bien, de la libertad y de lo real para el sujeto, en especial este último, que constituye el instante mismo de percepción de la realidad. El término definición sería la parte más difícil de aceptar en nuestros días, pero Foucault lo precisa en el sentido de ‘poieisthai horon’ (trazar la frontera), donde ‘horos’ es la delimitación, con dos significados: uno técnico, dar la definición adecuada, y otro más mundano, fijar el valor y precio de una cosa. Se apela por tanto a la concreción y evaluación del bien, la libertad y lo real para el sujeto. En la descripción (hupographên poiesthai), hupographê se opone al horos, siendo aquél el recorrido más o menos detallado del contenido intuitivo de la forma y de los elementos de las cosas. Foucault (2001) indica que ‘debemos intervenir en el flujo de las representaciones tal como desfilan por el espíritu’⁵, estar alerta para la actualización de las vivencias, como Epicteto expresara en sus Conversaciones (III, 12, 15) al referirse al filtro de las representaciones: ‘no se puede aceptar en absoluto una representación sin examen, sino que se le debe decir: espera, déjame ver quién eres y de dónde vienes’. El análisis de las fracturas expuestas por Foucault en su arqueología del conocimiento permitió describir los cambios que han configurado el mundo tal y como lo percibimos hoy. Este está caracterizado por la sustitución de las lenguas por el discurso, de la producción por las riquezas: la subordinación del carácter a la función. Pero, sobre todo, se identifica por un hecho fundamental: el espacio del saber no es ya el de las identidades y diferencias, sino uno nuevo, distinto, constituido no de los elementos, sino de las relaciones internas entre los elementos. Un espacio donde la visibilidad y la identidad pierden su valor

³Moneo (2007): *La geometría de la Ópera de Sydney*. Estudios de Historia del Arte en honor de Tomas Llorens, p.449

⁴Lafont (2010): Cada museo escribe su historia del arte. *El País* 10/01/2010.

⁵Foucault (2001): *L'Herméneutique du Sujet*. Cours au Collège de France. Hautes Études. Gallimard/ Seuil, pp. 278-280.

dominante a favor de la 'analogía' y la 'organización'.

De aquí se siguen algunas consecuencias. Queda en entredicho el principio de las clasificaciones; el espacio se pauta para cada acto, para cada performance. La textualidad sustituyó a la interpretación y la hermenéutica, impulsando en esa dirección la lectura y la crítica: el significado de la obra ya no sería estable ni único, y sólo aflora en relación con el espectador, haciéndose múltiple, pero también instrumental. El discurso crítico se ha hecho poético, y no se enfoca al análisis de objetos, sino hacia los desplazamientos metafóricos que se proponen crear significado; hacer es transformar; y crear, apropiarse de una imagen y proyectarla sobre otra.

Deleuze se replanteaba en las mismas fechas el concepto de diagrama mediante cinco caracteres que singularizaban sus funciones de representación⁶:

El primero como relación entre caos y germen: en el sentido de objeción de forma, que se entiende en el desarrollo del proyecto arquitectónico como análisis detallado del contexto y las posibilidades antes de precipitarse a formalizar, como aparece en la afirmación de Koolhaas ('posponemos el juicio hasta el último momento'), ya que la una propuesta errada se transforma en pre-juicio, exigiendo un esfuerzo doble (corregir los desajustes y volver a proponer otra solución tentativa).

El segundo como carácter manual, desencadenante, (una línea manual y no meramente visual, que se impone a la vista como si la trazara una mano animada por una voluntad extraña a la vista).

El tercero es indicador de las trazas/ manchas relacionadas con lo que está llamado a salir del diagrama. Como anotase Paul Klee, 'el punto gris salta por encima de sí mismo' en la tensión entre los polos negro y blanco. Existe una tensión que no solo está entre ojo y mano sino en la mancha misma. El gris de la mancha debe distinguirse según sea negro/blanco o verde/rojo.

Con la continua repetición de este movimiento contrastado de ida y venida, podemos disminuir el ritmo y hacernos más conscientes, en route, del oscuro intermedio... A medida que nuestro vaivén se acerque al ritmo normal, (los trazos) enfocarán probablemente la región intermedia inciertamente iluminada; y con el tiempo llegaremos a una primera parada tentativa, aquí, hacia el medio⁷

En cuarto lugar, el acto de representar incorpora

la semejanza, pero el diagrama la deshace. La presencia sale del diagrama, pero lo que surge, lo que sale aquí del diagrama es la imagen sin semejanza.

Y por fin, no se trata de una representación abstracta, sino de incorporar un representante representativo, la instauración de un orden propio sobre el abismo, poniendo un nuevo orden en las cosas, cuya puesta en sintonía se percibía previamente como imposible. Un ejemplo pictórico se halla en el expresionismo abstracto, donde se llega al máximo en la aproximación del diagrama al caos. Y un ejemplo arquitectónico, sin pretensiones, lo hallamos en las hibridaciones arquitectónicas de no.mad (Eduardo Arroyo) y cero9 (Díaz Moreno y García Grinda, fig. 2). Para el primero nuestra condición innata de adaptabilidad y adecuación precisa un estudio tanto del sistema adaptativo como del entorno donde se va a actuar, y en el estudio de las preexistencias controla el caos lógico, para pasar después a dotar a su propuesta de contenido tectónico. En el caso del segundo equipo, la selección de un sistema, que parece accidental, pero que se ajusta a situaciones cambiantes de programa, parcela, orientación, dimensiones y tráfico tanto rodados como peatonales, permite dotar de mutabilidad a las unidades que constituyen un barrio, surgiendo así una serie de relaciones aparentemente lúdicas, pero con una potente estructura interna llena de sutilezas y cambios en las diferentes unidades de vivienda.

Recientemente han vuelto Didi-Huberman (2002) y Agamben (2008) a un enfoque dinámico, como si se regresase a la búsqueda de los orígenes. No en vano lo que pudiera considerarse el testamento intelectual de E.H. Gombrich (2002) acaba con una sentencia inolvidable ('Cuanto más te gusta lo primitivo, menos primitivo te haces'), que bien recuerda a sus admirados Warburg y Boas, como él mostrase en 'Tributos', citando al primero:

No quiero que se halle ni el menor rastro de los blasfemos mercachifles científicos en esta búsqueda comparativa del eterno e inmutable piel roja en la desvalida alma humana. Con mis imágenes y palabras pretendo ayudar a quienes vengan después de mí en su intento de obtener claridad y superar así la trágica tensión entre magia instintiva y lógica discursiva⁸

⁶Deleuze (2007): *Pintura. El concepto de diagrama*. Cactus, B. Aires, pp. 89- 101.

⁷Klee (1970): *Notebooks*, p.309.

⁸(Gombrich (1984): *Tributos*. F.C.E. México, p. 125).

Según Warburg los indios Pueblo estaban en un ‘singular estado de hibridación y transición... No son del todo primitivos... Los Pueblo viven entre el mundo de la lógica y el de la magia, y su instrumento de orientación es el símbolo’. Durante las danzas rituales hay un momento en que los indios descansan en los salientes de la montaña, pero, ‘aquel que vea a un danzante, morirá’. Es decir, para los Pueblo la propiciación simbólica no es un juego, y confundir realidad y símbolo se paga con la vida. El símbolo, o elemento de conjunción, actúa como conexión real para propiciar las buenas cosechas, la lluvia o las diferentes fases de la naturaleza y la vida.

En la fig. 3 puede verse la figuración cosmológica dibujada por el indio Cleo Jurino, con anotaciones del propio Warburg. En la parte baja del dibujo se halla la casa-universo con el techo escalonado y la serpiente con lengua flechada, elementos del lenguaje figurado y simbólico de los indios, que Scully retrotrae hasta tiempos primitivos. La primera puede hallarse también en Petra o en la serie de construcciones que, desde Tepe Yahya hasta Gujarat, muestran en civilizaciones sucesivas las excavaciones o las superposiciones constructivas para indicar la búsqueda ritual de agua o la señal de un hito a respetar.

‘Para quien quiera representar simbólicamente el devenir y los ascensos y descensos de la naturaleza, el escalón y la escalera encarnan la experiencia primigenia de la humanidad. Son el símbolo de la lucha entre lo alto y lo bajo en el espacio, de la misma forma que el círculo —la serpiente enrollada— simboliza el ritmo del tiempo’⁹

Pero este interés estuvo presente en la Modernidad y siguió entre los maestros del Team X. Sigue entre los arquitectos nórdicos, invocadores de un hombre escandinavo cuyo vínculo con la naturaleza le aportaba una continua búsqueda. Baste recordar a Reima y Raili Pietilä, cuyas notas sobre esbozos y el proceso arquitectónico serán bien comprendidos por quienes les hayan conocido y apreciado:

‘esta ‘seda’ transparente es mi medio de diseño milagroso. Casi inmaterial, es barata y de poco valor entre las obras permanentes del artista... He pensado sin embargo que estos croquis de proceso pudieran ser útiles al permitirnos una introspección en cómo emerge la arquitectura desde la nada o como la arquitectura emerge casi desde este algo indefinido que puede estar detrás o bajo los conceptos arquitectónicos... Aunque el esbozo trasciende las categorías limitadas de la lógica y su pensamiento consecuente, el esbozo mismo no es irrelevante o

irracional. El buen esbozo es una idea multi-interpretativa; puede dar adecuados impulsos para alternativas viables. Debemos por tanto entrenarnos para leerlos, pacientemente, otorgando tiempo suficiente... La gráfica arquitectónica es un arte en que la forma expresiva sigue a su función implícita. El valor de su mensaje latente es mucho mayor de lo que habitualmente asumimos y es la gráfica del apunte lo que genera la visión espacial que será a su vez la arquitectura real’¹⁰

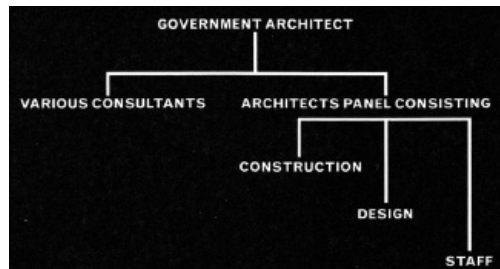


Fig.1. Sydney. Diagrama del Ministro de Obras Públicas

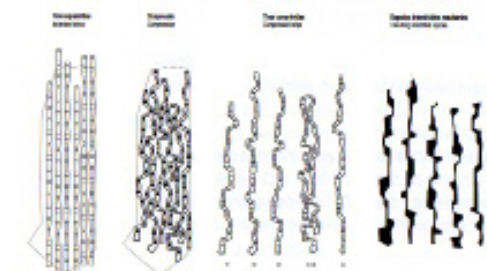


Fig 2. Viviendas para Jyväskylä.cero9. European 6

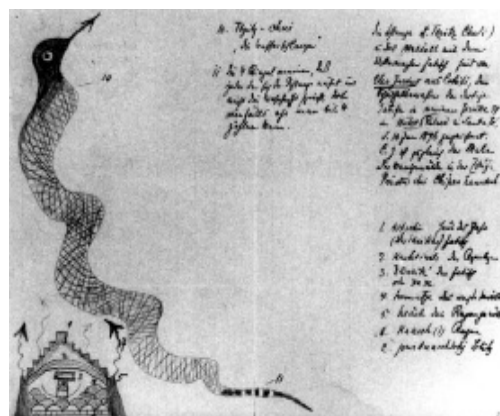


Fig 3. Warburg. Apuntes y refiguración de Cleo Jurino

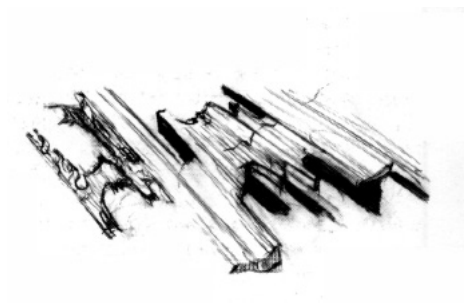


Fig 4. R. R. Pietila. Embajada de Finlandia en New Delhi

Notas:

⁹Warburg (2004): El ritual de la serpiente. Sexto Piso. México, p. 24.

¹⁰Pietila (1985): p. 123)

Referencias

Deleuze (2007): Pintura. El concepto de diagrama. Cactus. B.Aires

Didi-Huberman (2002) : L'Image survivante. Histoire de l'Art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Minuit. Paris

Foucault (2001): L'Herméneutique du Sujet. Cours au Collège de France. Hautes Études. Gallimard/ Seuil. Paris.

Gombrich (2002): The Preference for the Primitive. Phaidon Press. Oxford.

Gombrich (1984): Tributes. Interpreters of our cultural tradition. Phaidon Press. Oxford

Klee: Notebooks., Lund Humphries, London 1973.

Lafont (2010): Cada museo escribe su historia del arte. El País 10/01/ 2010.

Mateo(2007): Iconoclastia. News from a post-iconic World. Architectural Papers IV. ETH Zurich.

Moneo (2007): La geometría de la Ópera de Sydney. Estudios de Historia del Arte en honor de Tomas Llorens. Madrid.

Pietilä (1985): Intermediate Zones in Modern Architecture. Museum of Finnish Architecture, Alvar Aalto Museum. Jyväskylä.

Rojó de Castro (2002): (El) Informe. El Croquis, En Proceso. Madrid

Sloterdijk y Jandl (2008): Economic crisis and cultural change. Neue Zürcher Zeitung, 29 November.

